

Un'opera di Luca Bertolo, una mostra di Giuseppe De Mattia

Testo critico di Enrico Camprini

Conoscendo ormai da diverso tempo Giuseppe De Mattia e il suo percorso artistico, credo di poter affermare che *Figlio di gazza* è un progetto di mostra che non mi sorprende affatto, né - in tutta onestà - mi stupisce il pur singolare contesto nel quale mi trovo a scrivere. Due sono le ragioni principali. La prima, su cui mi soffermerò meglio più avanti, è del tutto interna alla ricerca dell'artista, allo sviluppo coerente di un linguaggio che trova qui uno snodo centrale, una messa in forma di inedita completezza e - con la licenza di utilizzare un termine alle volte rischioso - maturità. La seconda riguarda invece un fatto di attitudine esterno al lavoro di De Mattia, ma che ne costituisce una delle premesse più importanti. L'attitudine, voglio dire, a problematizzare la figura dell'artista; in un certo senso, a farci i conti, e non soltanto nella chiave metaforica e narrativa che in questa mostra si dispiega, bensì in un modo di operare tale da definire una vera e propria postura intellettuale che implica la necessità di aprire un discorso, di predisporre un terreno comune e, indipendentemente dagli esiti, di stringere alleanze. Parola non casuale quest'ultima, in grado di aprire un campo più ricco e vasto rispetto all'idea - velatamente strategica e strumentale - di collaborazione: un campo orizzontale, dove l'artista condivide la sua ricerca mettendola di fatto al vaglio di sguardi altrui, di interpretazioni ulteriori, di contributi e benevole intrusioni. L'invito che De Mattia ha rivolto a Luca Bertolo rientra precisamente in questa dinamica. Nessuna specifica richiesta o questione da approfondire, semplicemente un'opera in più come integrazione alla mostra: una mera virgola, o un commento, o magari una deviazione impreveduta all'interno di un complesso significativo e simbolico definito ma non perciò ermeticamente chiuso. Il lavoro realizzato per l'occasione e installato nella vetrina della galleria - per quanto possa sembrare bizzarro in una personale - è parte dell'esposizione in maniera analoga alle altre opere, con cui stabilisce un dialogo aperto, sia come effettivo apporto di Bertolo al progetto del collega, sia come dispositivo capace di rivelare certe affinità di fondo nelle ricerche dei due.

Cecità

Il contributo di Luca Bertolo a *Figlio di gazza* è un ritratto di Santa Lucia. Mi pare superfluo insistere, a maggior ragione nel caso di un pittore, sulla rilevanza di simili iconografie nella storia dell'arte occidentale e sul fascino quasi numinoso che ancora oggi possono esercitare. L'opera, certamente, guarda a tale tradizione e vi si innesta; ma come è ovvio, nel *qui e ora* della mostra, essa genera particolare curiosità in quanto oggetto e in relazione a ciò che si trova a pochi metri di distanza, esattamente dall'altra parte del muro su cui è posta. Si tratta di una tavola di masonite su cui l'artista ha praticato due fori ovali, circa al livello della diagonale alta della superficie, coprendone in seguito il retro con una pezza di velluto nero. Nella zona inferiore, quasi al centro, spicca la parola *Lux*. Anzitutto, in contrapposizione alle cavità nere che lo sovrastano, è l'elemento denotativo che fornisce le coordinate di lettura del quadro non solo evocando il nome della santa, ma anche esercitando una funzione allusiva. Allude - carattere comune nella ricerca di Bertolo - a un'assenza: quella del colore, dunque della luce e, va da sé, della visione. In effetti, gli unici elementi cromatici, pittorici, dell'opera sono i quattro tocchi di pigmento nei rispettivi angoli della cornice; come punti cardinali - dei riferimenti per lo sguardo - richiamano un'azione tipica dell'artista, che consiste nel disporre macchie di colore ai margini della tela, fuori dal dominio della rappresentazione, quasi a comporre l'ipotetica tavolozza di un'immagine mentale o di un dipinto ancora da farsi.

La modalità in cui l'opera entra in contatto con il progetto espositivo di Giuseppe De Mattia è duplice. Vi è un aspetto di primaria importanza, più che mai esplicito una volta visitata la mostra, legato proprio alla cornice appena menzionata. L'artista l'ha opportunamente modificata in modo da ottenere una sorta di camera

interna che potesse contenere la tavola di masonite, come simbolica reliquia: dalla parte opposta della vetrina, come simbolica reliquia: dalla parte opposta della vetrina, un reliquiario di immagini placcate compone la piccola *wunderkammer* all'interno dell'installazione *Baracchette e semenzelle, site specific*. Al di là di un generale interesse di entrambi gli artisti per la cornice come oggetto e tema nelle rispettive ricerche, emerge qui una chiara continuità spaziale, formale e narrativa tra interno ed esterno, che va oltre il semplice contenuto della camera predisposta da De Mattia. L'idea che un'immagine in forma di reliquia si riveli all'esterno, nello spazio pubblico, in contrapposizione alla presunta sacralità della sede in cui dovrebbe o potrebbe trovarsi, mi spinge a riflettere sul dualismo tra *recto* e *verso* del quadro. È una questione centrale nel lavoro di Bertolo, affrontata secondo varie declinazioni specialmente negli ultimi anni. Non riesco a non rilevare, nella tavola di masonite di *Santa Lucia*, la somiglianza con un dipinto rovesciato: per alcuni segni tracciati forse accidentalmente, per il timbro *Lux* che dà voce all'opera a mo' di insolita firma. È sicuramente nient'altro che un'impressione, ma la natura dell'opera e il contesto con cui entra in dialogo attivano la sensazione che, dall'altro lato - in corrispondenza della *wunderkammer*, eppure celata dalla parete - si nasconda, almeno potenzialmente, un'altra immagine.

C'è un secondo ruolo, più ampio e simbolico rispetto a quanto sottolineato finora, che *Santa Lucia* gioca in *Figlio di gazza*. La mostra, vedremo a breve, introduce il cliché del volatile ladro come metaforico alter ego di De Mattia e, in gran parte, costituisce sul piano estetico un dispositivo di messa alla prova dello sguardo. Diversi lavori presentati, tra cui la già citata installazione *site specific*, sono concepiti di fatto come macchine voyeuristiche tali da attirare lo spettatore e obbligarlo a una visione predefinita dall'artista, spesso molto ravvicinata: mediante fessure, di sbieco, dall'alto, e così via. Alla luce di ciò, il lavoro di Bertolo pare suggerirci che, inevitabilmente, questa mostra esiste sotto il segno di Santa Lucia. Anche se in modo ambivalente, a ben vedere. Dipende ancora una volta da come porre in relazione opera e contesto; ci si potrebbe soffermare letteralmente sulle difficoltà dello sguardo, sulla visione ostacolata, o forse proprio su una forma di cecità dovuta all'eccesso di vicinanza¹. Si potrebbe in alternativa considerare la santa per ciò che effettivamente dovrebbe essere, un simbolo di protezione. E raggiungendo la galleria, come sono solito fare, dal lato destro, la vedrei per prima tra le varie opere: quasi ad annunciarmi che ciò che mi attende nello spazio espositivo la riguarda.

Cancellature, furti

Le opere esposte in questa occasione, lo ricordavo in prima battuta, testimoniano lo sviluppo coerente di una ricerca ormai ampiamente consolidata. In breve, il percorso di De Mattia si è sempre definito secondo due polarità spesso distinte, qui invece perfettamente intrecciate: un'analisi critica (e autocritica) della figura dell'artista e del suo mestiere all'interno del sistema dell'arte, e un'analisi relativa allo statuto dell'immagine, alle sue trasformazioni, ai suoi confini. Rispetto a questo secondo polo, *Figlio di gazza* si lega a precedenti precisi e facilmente rintracciabili nella vicenda dell'artista. *Baracchette e semenzelle* è una serie di opere definibili come lightbox artigianali coperti sul fronte, che danno accesso all'immagine illuminata solo mediante piccoli fori. Richiamano i nidi delle gazze ladre, dove spesso nascondono la loro refurtiva, e si rifanno a strutture arrangiate che coprono vani inutilizzati di edifici a bordo strada nei paesi del Salento in cui l'artista è solito trascorrere diverso tempo. Per vedere il contenuto delle baracchette occorre avvicinarvisi, quasi a contatto; ne consegue che, giocoforza, il "premio" per il nostro sguardo sia un elemento singolo, un dettaglio fotografico. Se però restiamo a debita distanza, ciò che vediamo è una struttura dipinta che richiama chiaramente un quadro monocromo con uno o più fori: abbiamo differenti immagini che coesistono di fatto, ma non possiamo vederle allo stesso tempo.

Si tratta dell'estremizzazione di un'idea, o meglio di una serie - le *Cancellature rosse* - su cui si impostava la prima mostra di De Mattia in galleria. Intitolata *Dispositivi per non vedere bene Roma*, presentava per la prima volta alcuni esperimenti di commistione tra fotografia e pittura, dove immagini in bianco e

nero erano parzialmente coperte da passaggi di colore che mettevano in evidenza porzioni di superficie e singoli elementi. La cancellatura come dispositivo di attivazione e rivisitazione dell'immagine², inoltre, è quanto di meno estraneo al lavoro di Luca Bertolo si possa immaginare: è una costante del corpo a corpo con il quadro, nonché un tema esplicito della ricerca dell'artista anche nelle sue, non così infrequenti, incursioni extrapittoriche. Ma se nel suo caso permane a mio parere una dimensione di indeterminatezza, l'intento di dar respiro a una forma di assenza, in quello di De Mattia emerge l'approccio più diretto di chi intende tracciare una narrazione.

Un racconto sullo sguardo, per mezzo dello sguardo. *Baracchette e semenzelle* mostrano il bottino dell'artista che, proprio come una gazza, è ladro e non può non esserlo. È questione di istinto: la visione non ha nulla di passivo, lo sguardo è prensile. Ciò che luccica e brilla attira di per sé e va conservato, in attesa di farci qualcosa; non esiste immagine fisica o mentale che si autogeneri, né opera che non sia frutto del rimescolamento di carte già da qualche tempo sul tavolo. I fori delle baracchette conducono nel cuore del processo creativo di De Mattia rivelando oggetti, immagini e fonti della sua ricerca passata e presente, quasi si trattasse di un eccentrico autoritratto. Così come le altre, anche la versione site specific dell'opera attira a sé lo spettatore inducendolo a spiare all'interno. È subito palese il richiamo a *Étant donné*s, ultima opera di Marcel Duchamp: scrutare attraverso quella celebre porta permette di assistere a una scena del crimine, a una violenza consumata. Qui invece siamo partecipi di un delitto assai meno grave: vediamo nascosta una refurtiva, gli strumenti del mestiere.

Rivedersi

L'interno dell'installazione è visitabile ed è allestito in modo da ricordare una wunderkammer. Il suo contenuto, accennavo all'inizio, si presenta come un reliquiario di immagini placcate in oro e argento che rappresentano riferimenti eterogenei ma decisivi per De Mattia, sia nella ricerca che a livello personale. Sono dei piccoli tesori, trattati come immagini votive, simbolo sia di un vissuto, che dell'impronta ideale necessaria all'artista per svolgere il proprio mestiere. Sembra però che, più di ogni altra, una reliquia in particolare abbia qualcosa da dirci. L'oggetto riproduce una fotografia del 1979 di Luigi Ghirri, che De Mattia trovò e acquistò oltre un decennio fa in un mercatino. L'aneddoto in sé non è rilevante quanto il contenuto dell'immagine: uno scatto ravvicinato della saracinesca, presumo di un negozio, dietro cui compare una locandina, o forse un manifesto, con il volto di Sigmund Freud. Siamo davanti a quella che in gergo semiotico si può definire "figura-eco", una figura che - all'interno di un'immagine, e in questo caso di una mostra intera - ci interpella direttamente, mostrando la nostra condizione di spettatori. Osservando la fotografia originale appare anche più evidente, ma la saracinesca che fa da filtro della rappresentazione copre l'occhio sinistro della figura. La costringe a una visione monoculare nello stesso modo in cui De Mattia ci costringe a scrutare l'interno delle sue opere con un solo occhio. Il dottor Freud della foto di Ghirri siamo noi.

¹ Sul tema rimando a J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, trad. it., Milano, Abscondita, 2015, oppure al classico *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, nello specifico a tutte le scene di "investigazione" fotografica.

² Per De Mattia l'interesse verso la cancellatura ha una doppia origine biografica. Legata alla manipolazione dell'immagine fotografica nell'ambito del cinema, memoria di una lunga collaborazione con la Cineteca di Bologna, e allo straordinario esempio visivo dell'erosione naturale, causa umidità, di molti affreschi della Basilica di Santa Caterina a Galatina, in Puglia, di cui restano figure singole e dettagli isolati.

³ Rimando a V. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 11 e seguenti.